

「ノン・ダンス」という概念を巡って

—1990年代以降のフランス現代舞踊の展開に関する一考察—

越智雄磨

この論文の目的は、1990年代半ばにフランスを中心に現れたと様々な論者によって指摘される舞踊の新しい傾向に注目し、それが生じた背景や、それが引き起こしたコンテンポラリー・ダンスにおけるパラダイム・シフトを明らかにすることである。

1980年代以降に文化政策による後押しとともに発展したコンテンポラリー・ダンス、当初ヌーヴェル・ダンスあるいは「作者のダンス」と呼ばれたものと、90年代半ば以降に、「ノン・ダンス」など様々な呼称で呼ばれた新しい舞踊の傾向を様々な観点から比較し、新たなダンスのパラダイムが開かれてきたことを確認した。

第1章では、1990年代半ばに現れた新たなダンスの兆候を「ノン・ダンス」という言葉で呼んだ舞踊評論家ドミニク・フレタールがどのような基準によって、それまでのダンスと「ノン・ダンス」を区分しているのか検討を行った。まずフレタールが「ノン・ダンス」の始まりを告げた作品とみなす《ジェローム・ベル》と、「作者のダンス」と呼ばれた先行世代のヌーヴェル・ダンスの代表的な振付家であるジャン＝クロード・ガロッタの作品《ユリシーズ》とを比較していることに注目し、フレタールが「ノン・ダンス」とヌーヴェル・ダンスを区別する基準が舞踊的あるいは演劇的なイリュージョンの成立の有無においていることを確認した。さらにフレタールが「ノン・ダンスの政治的活動」と考えている「8月20日の署名者たち」の活動に焦点を当て、そのメンバーたちがヌーヴェル・ダンスの成立を支えてきたフランスのダンス支援政策に批判的な態度を取っていることを確認した。彼らが文化省関連機関に送った公開レターは、フランスのコンテンポラリー・ダンスが一種の紋切り型の美学に陥っていることを批判し、「パフォーマンス」や「ハプニング」といったアメリカの60年代のアヴァンギャルドに見られる実験的な創作への志向を示していた。

つまり、フレタールが言う「ノン・ダンス」とは単にダンスのスタイルや美学の刷新のみを指しているのではなく、ダンスの支援政策に対する批判とそれを是正する舞踊家たちの政治的な活動も含めた複合的な現象のことだったと言える。美学の観点から言えば、ジェローム・ベルを筆頭とする舞踊家が「ダンスの慣習的なコードから逸脱する」身振りや動きを提示し、80年代のヌーヴェル・ダンスと全く異なる美学の地平を切り開いた。それとほぼ時を同じくして、同時代にコンテンポラリー・ダンスの美学や支援政策に限界を感じ取っていた舞踊家たちの集団「署名者たち」は、60年代のアヴァンギャルド芸術の成果を取り込むことも意識した自らの実験的な創作を可能にするために、80年代以降、コンテンポラリー・ダンスを発展させてきた諸制度の制度疲労を察知して、ダンスの助成制度に異議申し立てを行う政治的な運動を展開した。この二つの出来事は、ともにヌーヴェル・ダンス＝「作者のダンス」への限界を感じていた者たちが示した同時代的な反応だったと言える。このように、「ノン・ダンス」とは作品に見られる美学的な転換と実際の支援政策にかかわる政治的な転換における二重のパラダイム・シフトとして理解されるべきである。

第2章では、「ノン・ダンス」と呼ばれる活動を担った舞踊家たちが所属していた「8月20日の署名者たち」の活動が、フランスにおけるコンテンポラリー・ダンスの支援政策の問題点と、フランスのダンス支援政策の修正において、いかなる影響を及ぼしたのかを確認し、その意義について考察した。その結果、CCNを中心として展開してきたコンテンポラリー・ダンスの支援政策の欠点が明らかになった。すなわち、コンテンポラリー・ダンスの公的な支援がCCNに偏重していたことや、「アカデミー化」、「コレオタイプ」と呼ばれるコンテンポラリー・ダンスの形骸化、および制度化の進行とともに起こったダンスの「生産性至上主義」にCCNのディレクターに就任した振付家たちが苦しみ、疲弊していたという事実である。また「署名者たち」の活動の結果、CCN以外の独立したカンパニーへの援助や実験的な創作に対する公的な援助が実際に開始されることになり、ダンス支援政策に一定程度の影響を及ぼしたことが判明した。また何人かのメンバーたちはCCNやCNDCといった、自らが批判してきた公的なダンス機関のディレクターとして就任することにもなった。つまり、「署名者たち」は文化政策にまで影響を与える政治的ムーブメントとしての性質を持ち、支援政策を決定する公的機関の持つダンス観を変更させ、CCNに限らず自らの実験性や創造の自由を承認し、より多様なダンスの創作を支援させる環境を整えたと言える。換言すれば、「署名者たち」の活動は、ダンスの支援政策の「民主化」を推し進め、ダンサーや公的機関のダンスに対する意識を変革するパラダイム・シフトを引き

起こした運動と捉えることができるだろう。また、「署名者たち」の直接のメンバーではなかったベルヤル・ロワは、活動の初期において、あえて助成金に依存しないという態度を取っていたことを確認し、ダンス支援政策に関して取った行動は「署名者たち」とは異なるものの、同様の問題意識を持っていたことを確認した。

第3章では、1990年代半ばに新しい舞踊の傾向を担った舞踊家たちが1960年代以降のアメリカのポスト・モダン・ダンスから受けた影響に焦点を当てた。とりわけ、決定的な影響を与えたとされるクワテュオール・アルブレヒト・クヌストによるイヴォンヌ・レイナーの《CP-AD》の再上演に注目し、それが舞踊史上いかに振付の概念を拡張した作品であったかを確認した。フォスターによって「メイキングのコレオグラフィ」と呼ばれるその振付は、特定の振付家が振付を考案するのではなく、参加するダンサーがそれぞれ作品の構成要素となる動きや動きを生じさせるルールなどを持ちよることに特徴がある。また、ポスト・モダン・ダンスに見られるタスクなどのダンサーの創造性を重視する即興の方法の導入、振付家とダンサーの主従関係からの解放を目指した非ヒエラルキー性は、80年代にCCNを中心として次第に形成されてきたコンテンポラリー・ダンスのアカデミー化や振付家が作者として力を持つことであらわれた「作者のダンス」への反動として流用されたと言える。クワテュオールが行った活動は、フランスの新しい「ノン・ダンス」の世代に舞踊史を振り返りながら創作する方法を意識させ、ヌーヴェル・ダンスの時代に見られた新作主義、さらにそれによって生じたコンテンポラリー・ダンスの停滞と断絶するパラダイム・シフトの契機をもたらした。

第4章では、クワテュオールの活動が機縁となり、フランスにおけるポスト・モダン・ダンスのリヴァイヴァルがコンテンポラリー・ダンスに「パフォーマンス的転回」と「パフォーマンスの反省的作業」を引き起こしたことを確認した。それはカンパニーの解体、新自由主義的経済原理による作品形態の変容、振付エクリチュールの変容、ダンスやスペクタクルという概念の自明性への批判などが含まれる。さらに、ここでは、具体的な作品の傾向として、1990年代半ばに裸体を主題とする作品が多く現れたこと、作品に発話行為が取り入れられるレクチャー・パフォーマンスが出現したことに着目し、ダンスが動き(moving)の芸術ではなく、存在(being)の芸術と意識される転換が起こったことを確認した。それは、ダンステクニクの浸透によって身体が「規格化」され道具化されているとも批判されたコンテンポラリー・ダンスのダンサーの身体にとって、個人の生を取り戻す「芸術作品としての生(la vie comme oeuvre d'art)」「生存の美学(esthétique de l'existence)」を確立するものと言える。こ

の点において、80年代以降のヌーヴェル・ダンス＝「作者のダンス」と90年代半ば以降に現れた「ノン・ダンス」と呼ばれたものは明確に区分される。また、以上に確認したパラダイム・シフトはトムキンスがかつてポスト・モダン・ダンスに認めた「ノン・ダンス美学」がよりフランスに固有の文脈に応じて、展開したことを示しているように思われる。

第5章では、90年代半ば以降に振付家としての活動を開始したベルトル・ロワという二人の振付家に焦点を当て、彼らがいかにして「作者のダンス」という旧来のパラダイムから逃れようとしていたのかという観点から、その創作態度や作品の分析を行った。ベルトル・ロワがその振付家としての活動の初期に、「作者のダンス」から逃れるために行ったことは、ダンス支援政策から距離をとることだった。具体的には、あえて助成金に依存しないという選択である。それは「8月20日の署名者たち」が指摘したように、支援政策や助成基準がある種のコンテンポラリー・ダンスのステレオ・タイプを作ることの助長していると考えられていたからである。

「ノン・ダンス」の始まりを告げたとされるジェローム・ベルが観客の存在を重視し、デュシャンの「芸術係数」やバルトの「作者の死」などの思想に感銘を受けながら、創作を行っていたことを確認した。さらに2001年に発表され、現在も再演が世界各国で継続している《ザ・ショー・マスト・ゴー・オン》を分析した結果、訓練を受けていないダンスの素人すらもパフォーマーとして受け入れるこの作品が持つ、上演者と観客の間のコミュニケーションな要素や構成、上演者と観客の協力の原理を見出した。ジェローム・ベルの初期作品群ではどちらかといえば、そのラディカルな不動性のためにダンスの否定と捉えられる向きが強かったが、《ザ・ショー・マスト・ゴー・オン》では、観客の主体性や創造性、舞台と観客席の間のコミュニケーションを生成させる巧妙な構造を作品が有しており、観客がいかに作品の内に存在するかという問題が織り込まれている点に注目すれば、ブリーオーがいう「関係性の芸術」へ接近していると言える。ダンサーや観客の主体性を問題にするベルの特徴は《ザ・ショー・マスト・ゴー・オン》以降発表された《ヴェロニク・ドワノー》、《ピチュ・克蘭チェンと私》、《セドリック・アンドリュウ》といったダンサーの体験や人生を素材としたレクチャー・パフォーマンス、知的障害者の劇団 Theater Hora が出演する《ディスエイブルド・シアター》、アヴィニョン演劇祭に通ったことがある観客のみが出演者として教皇庁中庭の舞台に立ち、アヴィニョンで見た演劇やダンスの記憶を他の観客の前で語る《名誉の中庭 (Cours d'honneur) 》にまで貫かれている。これら

の作品では上演者や観客の人生そのものが作品の要をなしており、「芸術作品としての生」と言いうるものである。

ベルと同じくノン・ダンスの代表的な振付家と言われるグザヴィエ・ル・ロワを対象として、その創作上の関心の変化を捉えることを主眼に作品分析を行った。振付家としてデビューした当初、ル・ロワはヌーヴェル・ダンス、すなわち「作者のダンス」を支配していた原理であるオリジナリティの探求や作者としての署名と言えるようなムーヴメントの創造に注力していたが、次第に観客との関係性の構築や観客が作品に関与しながら創造性を発揮することを容易にする状況やフレームを作ることに関心に移すようになる。ル・ロワが《ロウ・ピースーズ》以降発表した

《Rétrospective》や《Ma visite guidée》では、劇場ではなく、任意に観客がパフォーマンスと接近したり、話しかけたりできる仕掛けを考案することによって、よりその傾向は強まっている。

ジェローム・ベルは劇場以外の場所でパフォーマンスを行うことはなく、グザヴィエ・ル・ロワは野外や美術館な、劇場とは異なる場所でその実験を展開しているという違いが見られるものの、作者としての自己の立ち位置を後退させ、代わりにパフォーマンスや観客の生に焦点を当て、芸術作品として昇華させようとする傾向や舞台と観客席の間に特殊な交流の領域を作り出そうとする傾向は双方に共通して見られる。つまり、この二人の振付家は、「作者のダンス」に見られるような作品の意味や内容を決定する創造者の特権を手放し、演者や観客に作品の成立する権限を分譲することによって、作品と言うよりは、観客といかに関係を結ぶのか、あるいはいかに上演者や観客を創造的な主体として浮かび上がらせるのかに作り出すかに焦点が当てられる。それは、いわば他者との共存のためのフレームワークをデザインする「共存のためのコレオグラフィ」とでも呼びうるものである。彼らの作品の正当性が「民主主義的」であるか否かという観点から測定されている事実も、作品の要点が作者のメッセージの伝達から他者との共存へと移行した結果だと考えられる。またそのことは、「デモクラシーの身体」と呼ばれた1960年代のアメリカのポスト・モダン・ダンスの延長線上に彼らの実践を位置付けることも可能にするだろう。

総括するならば、「ノン・ダンス」などと呼ばれた1990年代半ばに現れたコンテンポラリー・ダンスの新しい兆候は、幾分かの誤解も含みながら当初ダンスを否定するものとして捉えられたが、幾つかの要素が絡まった複合的なパラダイム・シフトであったと言える。それは、フランスにおけるコンテンポラリー・ダンスの美学的な行き詰まりを打開し、またそれと連動してコンテンポラリー・ダンスを発展させてきた支

援政策の転換であり、またポスト・モダン・ダンスという舞踊史上の過去の事例から創造の手がかりを汲み取った舞踊家たちの活動が生じさせた転換である。とりわけ、ジェローム・ベルとグザヴィエ・ル・ロワの二人の振付家は、先行世代のヌーヴェル・ダンス、すなわち「作者のダンス」というパラダイムから離脱する創作を意識的に行い、また「作者のダンス」を涵養してきた制度に対しても批判的な距離を保っていた。彼らは90年代半ば以降、「作者のダンス」以後の、あるいはバルトがというような意味での「作者の死」以後の作者のあり方を探求してきたと言える。それは、かつての、「作品」の仕上がりをオーサライズする単一的な主体としての作者ではなく、作品創造における権限を演者や観客にまで配分する新しいタイプの「作者＝振付家」である。彼らは、振付家の背後にその存在が隠れがちであったダンサーやスペクタクルの消費者という受動的な立場に置かれがちであった観客の存在を際立たせ、その主体性や創造力をその作品の内において解放しようとした。換言すれば、作者の世界観やメッセージを伝達する媒体として考えられていた「作品」ではなく、そこに居合わせた人々が共に関与し、創造性を発揮できる余白を組み込んだフレームワークとしての作品を構築しようとした。その過程で、個々の舞踊家の実践と政治的な支援政策、舞踊史、現代芸術とも連動しながら、「作者のダンス」から「作者の死」後のダンスへと移行するダイナミックなパラダイム・シフトが生じたと言えるだろう。

以上のように、本論文で検証し、整理してきたように、「ノン・ダンス」を先行世代や既存の制度の否定だけではなく、政治的かつ美学的なパラダイム・シフトを経てその後に展開した振付家の権限をダンサーや観客に配分するに至る過程までを含意する概念と捉えるならば、「ノン・ダンス」という言葉は1990年代半ばから2000年代以降に徐々に生じたフランスのコンテンポラリー・ダンスあるパラダイム・シフトの到来とその後の展開を指す際に使用するに差し支えないものと思われる。しかしながら、本論文の議論を踏まえた上で、別の名称を提案するならば、差し当たってはフォスターのコレオグラフィ概念の分類を継承し、それが考察対象としていない2000年代以降のコレオグラフィ概念を提案する意図も込めて、作者である振付家とダンサーと観客の生に焦点を当てながら民主的な共存の形態を探る「共存のためのコレオグラフィ」と名指しておきたい。